



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Rodzina we współczesnym polskim teatrze : (spektakle Mai Kleczewskiej, Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego)

Author: Aneta Głowacka

Citation style: Głowacka Aneta. (2015). Rodzina we współczesnym polskim teatrze : (spektakle Mai Kleczewskiej, Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego). W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 73-104). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aneta Głowacka

Rodzina we współczesnym polskim teatrze (spektakle Mai Kleczewskiej, Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego)

Publiczny wizerunek rodziny

W tabelach statystycznych, przekazach medialnych i w obrazach kreowanych w telewizyjnych serialach polska rodzina jawi się jako najwyższa wartość, a małżeństwo i rodzicielstwo to modele życia, które dają spełnienie i największą satysfakcję. Według badań przeprowadzonych przez Centrum Badania Opinii Społecznej w 2005 roku, 84% ankietowanych za najistotniejszą wartość uznało szczęście rodzinne¹. Te wyniki nie uległy zmianie w kolejnych latach. Dane z 2010 i 2013 roku potwierdzają, że dla trzech czwartych badanych Polaków udane życie osobiste jest bardzo ważne lub ważne, a rodzina stoi najwyżej w hierarchii wartości², decydując o poczuciu życiowego szczęścia. Te wyniki nie wskazują na szczególny rys polskiego społeczeństwa w ostatnim czasie, nie zmieniają się bo-

¹ *Co jest ważne, co można, a czego nie wolno — normy i wartości w życiu Polaków*. Oprac. R. Boguszeński. Komitet Badań CBOS. Warszawa 2010, s. 6.

² *Wartości i normy*. Oprac. R. Boguszeński. Komitet Badań CBOS. Warszawa 2013, s. 2. Według badań z 2010 roku, tak twierdziło 84% badanych, a w roku 2013 — 82%.

wiem od lat siedemdziesiątych XX wieku³. Nie świadczą również o specyfice mieszkańców naszego kraju. Badania European Social Survey Round I z przełomu lat 2002 i 2003 pokazują, że udane życie rodzinne lokuje się wysoko we wszystkich krajach europejskich, jakkolwiek w Polsce i na Węgrzech wartości rodzinne są najsilniej zakorzenione w mentalności⁴.

Wydaje się, że współcześnie nie mały wpływ na takie postrzeganie rodziny (poza ugruntowanym tradycją wzorem kulturowym) mają media i promowany w sferze publicznej model tak zwanej szczęśliwej rodziny. Obszary, w których się go reprodukuje, to przede wszystkim reklamy i seriale, czasopisma dla kobiet, a także treści w Internecie dedykowane głównie kobietom, gdyż to przede wszystkim kobiety czyni się odpowiedzialnymi za rodzinne szczęście⁵. Najpopularniejsze polskie seriale (*M jak miłość*, *Klan*, *Barwy szczęścia*) prezentują rodziny wielopokoleniowe, które trzymają się razem. Ich członkowie są skorzy do wzajemnej pomocy czy wręcz do poświęceń, jeśli sytuacja tego wymaga. Małżeństwo jest w nich nierozzerwalne, a zdrady są wybaczone. Pojawiające się kryzysy są niezbyt głębokie, a jeśli jest inaczej, szybko udaje się je opanować. Emocjonalne zawirowania i życiowe rozterki najczęściej kończą się dobrze. W tych rodzinach największą wartością są dzieci i wiele robi się w imię ich dobra.

Zarówno seriale, jak i reklamy (poza nielicznymi wyjątkami) powielają stereotypy związane z płcią i utrwalają tradycyjne wzorce, które wpisują się w dyskurs konserwatywno-katolicki. Promuje się model rodziny tradycyjnej, na który w wersji podstawowej składają się rodzice obojga płci będący w formalnym związku oraz dzieci. Rodzina nuklearna może być poszerzona o dziadków i inne spokrewnione osoby (w Polsce pojęcie rodziny jest ciągle zarezerwowane dla osób pozostających z sobą w relacji wynikającej z więzów

³ A. TITKOW: *Płeć kulturowa (gender) — potencjalny kapitał niwelowania nierówności płci*. W: *Zagadnienia małżeństwa i rodzin w perspektywie feministyczno-genderowej*. Red. K. ŚLANY. Kraków 2013, s. 33.

⁴ Podaję za ibidem.

⁵ M. GROCHAŁSKA: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”*. W: *Zagadnienia małżeństwa i rodzin w perspektywie feministyczno-genderowej...*

krwi⁶). Osoby żyjące w związkach nieformalnych rzadko bywają poważane i uznawane za członków ich rodzin⁷. Od ideału odbiegają również rodziny zrekonstruowane (na przykład w wyniku rozvodu), z jednym rodzicem, rodziny bezdzielne czy tak zwane rodziny z wyboru, do których zalicza się również pary homoseksualne. Ten konserwatywny obraz rodziny wzmacnia polityka prorodzinna państwa, a raczej jej brak. Dyskusje na temat rodziny od lat sprowadzają się do kwestii związanych z antykoncepcją i aborcją czy ochroną „życia poczętego”⁸; w ostatnim czasie w niewielkim stopniu poszerza się je o zagadnienia związane ze wsparciem dla rodzin wielodzietnych czy z urlopami rodzicielskimi. Sytuacji nie poprawia również brak neutralnej ideologicznie edukacji seksualnej w szkołach.

Jak pokazują badania socjologiczne, stereotypy rodzinne i małżeńskie skutecznie przenikają z dyskursu publicznego w przestrzeń prywatną i szybko są przyswajane jako naturalne i własne, zwłaszcza przez kobiety. Dodatkowo wzmacniane są działaniem mechanizmów socjalizacyjnych. W szkole jest to choćby dyskurs miłości romantycznej; wśród rówieśniczek — marzenie o białej sukni; w kościele — rola matki w rodzinie, a w mediach — „schemat królowny w wieży i rycerza na białym koniu”⁹. Nie bez znaczenia są też rodzinno-małżeńskie mity, mówiące choćby o wzajemnym, metafizycznym przeznaczeniu, wszechpotędze miłości, przygotowaniu do życia w małżeństwie bez względu na doświadczenia, możliwości osiągnięcia szczęścia z każdym czy o uzupełnianiu się przeciwstawnych charakterów. Ich zwieńczeniem jest popularne hasło, pochodzące z poczytnego poradnika Johna Graya „mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus”¹⁰. W efekcie działania tych

⁶ J. MIZIELIŃSKA: *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków 2006, s. 166.

⁷ M. GROCHAŁSKA: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”...*, s. 148.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. L. KOCIK: *Rodzina w obliczu wartości i wzorów ponowoczesnego świata*. Kraków 2006.

mechanizmów rodzą się określone oczekiwania wobec małżeństwa, partnera i posiadania dzieci. Z reguły — jak się okazuje — towarzyszy im poczucie niespełnienia, chociaż — jak pokazują badania przeprowadzone przez Monikę Grochalską — kobiety rozczarowane związkami małżeńskimi próbują to maskować, dopasowując swoje wypowiedzi do publicznego dyskursu „szczęśliwej rodziny”¹¹.

Wizerunek szczęśliwej rodziny kreowany w przestrzeni publicznej okazuje się więc statystyczną fikcją, która w wielu przypadkach różni się z realnym doświadczeniem. Jeszcze mniej optymistycznie rodzinne relacje przedstawiają się w sztuce. Twórcy teatralni postrzegają rodzinę jako potencjalne źródło rozmaitych traum i konfliktów, które zwykle wypychane są ze zbiorowej świadomości. Również małżeństwo okazuje się w tych narracjach instytucją opresyjną: zaciemniając prawdziwe pragnienia i oczekiwania bohaterów, służy do reprodukcji fałszywych życiowych scenariuszy.

Na kozetce terapeuty

Zainteresowanie międzyludzkimi, a więc również rodzinnymi, relacjami jest stale obecne w twórczości Mai Kleczewskiej. Jej debiutanckim spektaklem był *Jordan* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2000), oparty na tekście Anny Reynolds i Moiry Buffini, którego bohaterką była dzieciobójczyni. Akcję głośnego i docenionego przez krytykę *Makbeta* (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2004) reżyserka przeniosła we współczesne realia w środowisko gangsterów. W spektaklu równie ważny, jak temat zła oprawionego w uwodzącą formę popkultury, był wątek związany z małżeństwem Makbetów. Kleczewska silniej, niż to sugerowała tradycja wystawiania tej sztuki, wyeksponowała kwestię niespełnienia Lady Makbet w małżeńskiej relacji. Brak dziecka, które wedle powszechnych przekonań powinno zbliżyć do siebie małżonków,

¹¹ M. GROCHALSKA: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”...*, s. 154.

miało zrekompensować wspólnie zaplanowane i przeprowadzone zabójstwo Duncana. Odwrócony model „świętej” rodziny reprezentowali bohaterowie kolejnego spektaklu, *Woyzeck* (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, 2005), którzy rodzinne szczęście bez powodzenia próbowali budować na stłumionym pożądaniu i utraczonej godności. Temat stłumienia i pożądania oraz różnego rodzaju okaleczeń w rodzinnych relacjach wyraziście powrócił w spektaklu *Fedra* (Teatr Narodowy w Warszawie, 2006). Tytułowa bohaterka cierpiała nie tyle z powodu platonicznej miłości do pasierba, ile z przyczyn fizycznego pożądania. Danuta Stenka stworzyła przejmujące studium namiętności starzejącej się kobiety, zaniedbywanej przez zdradzającego ją, a później nieobecnego, bo pogrążonego w śpiączce, męża (Jan Englert).

Wątek nietrwałości tradycyjnej, opartej na władzy ojca, rodziny oraz konsekwencji zawiedzionych oczekiwań powrócił w zrealizowanej ponownie w Teatrze Narodowym *Orestei* (2012). Kleczewska do mitycznej opowieści (wzbogaconej o dwudziestowieczne teksty) wprowadziła obserwacje dotyczące współczesnych ludzkich zachowań i relacji. Klitajmestra (Danuta Stenka) zabiła Agamemnona (Mirosław Konarowski) nie tylko dlatego, że — jak podają różne wersje mitu o wojnie trojańskiej i rodzie Atrydów — skazał na śmierć ich młodszą córkę Ifigenię, ale również z powodu upokorzeń zdradzanej, opuszczanej i niedocenianej żony. Porządek tradycyjnej rodziny, w której naturalnym źródłem norm i znaczeń jest ojciec¹², uległ załamaniu, ponieważ Klitajmestra poradziła sobie z samotnością i brakiem szacunku męża, wsparcie odnajdując w ramionach Ajgistosa (jego postać została w spektaklu zmultiplikowana, stając się rodzajem metonimii oznaczającej wszystkich kochanków królowej). Oczywiście, złamanie przysięgi małżeńskiej — zgodnie z fabułą tragedii — skończyło się fatalnie również dla Królowej. Orestes (Sebastian Pawlak) pomścił śmierć ojca, jednak nie tyle pod wpływem Elektry (Kamila Baar), ile samej Klitajmestry, która nie mogąc poradzić sobie z traumą popełnionej zbrodni, sprowokowała go do zabójstwa.

¹² Zob. J.-L. FLANDRIN: *Historia rodziny*. Przeł. A. KURYŚ. Warszawa 1998, s. 3.

Rodzinne narracje są obecne w większości spektakli Kleczewskiej, czasami jako temat główny — gdy sugeruje to fabuła dramatu, jak w przypadku spektakli zbudowanych na tekstach antycznych czy w opartym na tekście Elfriede Jelinek, złożonym z epizodów, przedstawieniu *Babel* (2010) — innym razem jako jeden z prowadzonych w tle wątków, jak w przypadku *Makbeta*. To również istotny temat jej ostatnich spektakli: *Braci i sióstr* (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2013) na podstawie *Trzech sióstr* Antona Czechowa i *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego oraz *Podróży zimowej* Jelinek (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2013). Reżyserka sięga do rodzinnych mitów, pokazując, że są pełne pęknięć, a międzyludzkie relacje okazują się dużo bardziej skomplikowane, niż sugerują to obecne w powszechnej świadomości wzory kulturowe. Odwołując się do literatury, zrównuje zachowania postaci ze skryptami i scenariuszami społecznymi. Literaccy bohaterowie stają się depozytariuszami pewnych modeli zachowań. Odsłaniając i dekonstruując rodzinne mity, szuka w nich mechanizmów, które wyjaśniają, często trudne do racjonalnego wytłumaczenia, motywacje i zachowania postaci. Zwłaszcza ostatnie spektakle przypominają w swej strukturze sesanse terapeutyczne, w których bohaterów poddaje się procesowi uzdrowienia.

Nie bez znaczenia dla tego rodzaju poszukiwań jest zapewne deklarowane od lat zainteresowanie reżyserki postacią kontrowersyjnego niemieckiego psychoterapeuty Berta Hellingera i opracowanej przez niego metody ustawień systemowych¹³. Celem tych ustawień — jak tłumaczył w rozmowie na łamach „Didaskaliów” współpracujący z Kleczewską terapeuta Marek Wilkirski — jest uporządkowanie splątanych i zerwanych więzów rodzinnych. Ustawienie polega na wytworzeniu pola energetycznego osoby, dla której jest przygotowywane, poprzez obsadzenie w rolach na przykład członków jego rodziny różnych, najczęściej niespokrewnionych z nim, obcych osób. Ich spontaniczne reakcje na pole energetyczne

¹³ Zob. *Żadnej ideologii*. Z M. KLECZEWSKĄ rozmawiał P. SZTARBOWSKI. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 43.

pacjenta/klienta mogą wnieść znaczące sugestie do interpretacji jego relacji rodzinnych¹⁴.

Po raz pierwszy tę metodę pracy z aktorem Kleczewska wprowadziła podczas prób nad *Burzą* Williama Szekspira (2012). Wilkirski tak wyjaśniał sens ustawień:

Przy *Burzy* klientem był aktor w trakcie prób, dążyliśmy do uruchomienia procesu tworzenia się roli w aktorze [...]. Jednak kształt roli nie ustala się przecież tylko w aktorze, ale również w relacjach z innymi postaciami. Ustawialiśmy więc różne konfiguracje. Aktor mówił, wobec których postaci chciałby zobaczyć swoją postać. Jeśli moim założeniem jest sytuacja, w której klient wnosi problem uświadomiony, a jego nieświadoma część wychwycona zostaje przez reprezentanta, to podobny proces zachodzi w akcie twórczym¹⁵.

Wykorzystanie tej metody w pracy nad spektaklem tłumaczyła również reżyserka:

Intuicyjnie aktor dotyka „centrum” swojej postaci; tego doświadczenia się nie zapomina, ale niekoniecznie przekłada się je na scenę, bezpośrednio „cytując” doświadczenie. Stanowi ono raczej dla aktora drogowskaz, kierunek, staje się intuicyjnym kompasem, za którym podąża on w czasie improwizacji¹⁶.

Z perspektywy widza trudno dziś orzec, w jakim stopniu ustawienia wpłynęły na strukturę spektaklu, z całą jednak pewnością — jak wynika z relacji aktorów i reżyserki — niektóre z nich stały się podstawą aktorskich improwizacji, również tych włączonych do przedstawienia¹⁷.

¹⁴ Zob. *Ukryte*. Z M. WILKIRSKIM rozmawiała M. BRYŚ. „Didaskalia” 2012, nr 108.

¹⁵ *Ibidem*, s. 9.

¹⁶ *Pamięć emocji*. Z M. KLECZEWSKĄ, Ł. CHOTKOWSKIM i M. WILKIRSKIM rozmawiał P. SZTARBOWSKI. „Opcje” 2013, nr 1–2, s. 66.

¹⁷ Zob. *Aktorstwo podwyższonego ryzyka*. Z M. NIERADKIEWICZ rozmawiała M. BRYŚ. „Didaskalia” 2012, nr 108; *Pamięć emocji*...

Kleczewskiej w interpretacji międzyludzkich relacji bliskie jest myślenie kategoriami terapeutycznymi. Rodzina w jej spektaklach tworzy system naczyń połączonych. Gdy rodzinne relacje ulegają zaburzeniu, każdy z jej członków ma coś do przepracowania. Naruszenie dotychczasowego ładu, kryzys, sytuacja zagrożenia, która wymusza rewizję dotychczasowych postaw i zachowań, to najczęstsze punkty wyjścia opowiadanych przez nią historii. Nieprzypadkowe jest również miejsce akcji. W *Braciach i siostrach* postaci spotykają się na podziemnym parkingu, który pełni funkcję schronu. Bohaterowie *Burzy* żyją w prowizorycznej przestrzeni, przypominającej bunkier. Akcja *Podróży zimowej* rozgrywa się w umownej przestrzeni, która bywa piwnicą albo szpitalem psychiatrycznym. Wszystkie te miejsca naznaczone są tymczasowością, wyjęte z codziennego rytmu życia. Grupa, której się przyglądamy, znajduje się w fazie liminalnej, „wymyka się, wyslizguje z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej”. Jest w punkcie, w którym — jak pisał Victor Turner, omawiając fazy dramatu społecznego — „dochodzi — choć ulotnie — do rozpoznania (jeśli nawet nie w języku, to w symbolu) ogólnej więzi społecznej, która przestała istnieć, ale jednocześnie musi być, mimo to, rozbita na rozliczne więzi strukturalne”¹⁸.

Bohaterowie *Braci i siostr* zostali postawieni w obliczu niezidentyfikowanego zagrożenia, które wiąże się z utratą życia — w spektaklu bez przerwy mówi się o deficycie wody, a na scenie leży sterta pustych plastikowych butelek. Umieszczeni w zamkniętej przestrzeni i w związku z tym skazani na siebie, zostają zmuszeni do przepracowania łączących ich relacji. Kryzys wyzwala różne demony i emocje: złość, agresję, lęki i frustracje, ale dzięki temu bohaterowie stopniowo zdejmują z siebie różne maski. Synowie Karamazowa (który w interpretacji Kleczewskiej leży sparaliżowany na łóżku) w trakcie karmienia agresywnie wpychają ojcu w usta kielbasę, dokonując na nim faktycznego i symbolicznego gwałtu. Matka jeżdżącej na wózku Lizy zakłada jej na nogi nieprzydatne

¹⁸ V. TURNER: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Przeł. P. SKUROWSKI. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. L. KOLANKIEWICZ. Warszawa 2005, s. 122.

łyżwy. Irytuje ją niepełnosprawność i niezgrabność córki, chociaż przed światem stara się utrzymać wizerunek oddanej opiekunki. Córka marzy, by wywołać w niej emocje, nawet za cenę prowokacji i krzyków. Na koniec wszyscy dostępują oczyszczenia, które pojawia się w postaci deszczu. Finał spektaklu łączy się z jego tytułem, nie bez powodu brzmiącym ewangelicznie.

Na podobnym schemacie fabularnym opierał się również wcześniejszy o rok spektakl — zrealizowana w Bydgoszczy *Burza*. Dramat Szekspira, w ostatnim czasie dość chętnie odczytywany w perspektywie kolonializmu albo przez pryzmat eksponujący jego potencjał metateatralny¹⁹, reżyserka otworzyła za pomocą rodzinnego klucza, sytuację na wyspie Prospera utożsamiając z kryzysem międzyludzkich relacji, kryzysem jego rodziny, wreszcie wewnętrznym kryzysem „króla wyspy”. Oczywiście, to nie pierwsze takie „rodzinne” odczytanie w polskim teatrze. W ostatnich latach punktem odniesienia wciąż bywa inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2003), w której historia Prospera, Mirandy i pozostałych mieszkańców wyspy stała się pretekstem do refleksji natury genderowej: o dominacji porządku patriarchalnego (reprezentowanego przez Prospera), odbierającego „mowę” wszystkim niemężczyznom, a więc kobietom i istotom o niezdefiniowanej płci. W tej interpretacji znalazł się obecny również u Kleczewskiej temat wybaczenia w obliczu przeżytej traumy. O ile jednak w warszawskim spektaklu do wybaczenia nie doszło (dodatkowym, subtelnie zaznaczonym, ale niezwykle istotnym kontekstem była historia pogromu Żydów w Jedwabnem²⁰ i pojednanie między braćmi w obliczu tego doświadczenia), o tyle w spektaklu Kleczewskiej Prospero i Antonio sobie wybaczą. Kiedy burza się uspokaja i opada piasek, bohaterowie spotykają się ponownie. Prospero podchodzi na środek sceny do Antonia (Artur Krajewski) i kładzie się u jego stóp. Pojednanie następuje również między ojcem i córką, która w opiekuńczym geście przykrywa leżącego Prospera kołdrą.

¹⁹ Zob. M. SUGIERA: *Teatr władzy i władza teatru* („Burza”, „Miarka za miarkę”). W: EADEM: *Inny Szekspir*. Kraków 2009.

²⁰ Zob. G. NIZIOŁEK: *Obrzęd w lustrze*. W: IDEM: *Warlikowski extra ecclesiam*. Kraków 2008.

Istotna dla odczytania bydgoskiej *Burzy* jest kompozycja spektaklu. Kleczewska zmieniła schemat fabularny Szekspirowskiego dramatu, przenosząc scenę wesela na początek przedstawienia, a tytułową burzę przesuwając na jego finał. Ślub, który u Szekspira łączył rodziny, godził zwaśnione strony, stając się rodzajem przymierza, w bydgoskiej *Burzy* okazuje się tylko pustym gestem, obietnicą bez pokrycia. Na początku spektaklu zgromadzeni przy weselnym stole goście bez zaangażowania realizują weselną ceremonię, której nic nie może wypełnić sensem. Nawet odśpiewana przez Ariela weselna przyśpiewka przypomina staroświecki ornament i brzmi w tych okolicznościach desperacko i obco. Sztorm otwierający Szekspirowski dramat w bydgoskiej inscenizacji przeobraził się w burzę piaskową (jej zapowiedzią były włączane przez Ariela na początku spektaklu wentylatory, stojące z boku sceny niczym eskadra wiatraków). Piasek, wdzierający się na scenę z obu stron, zasypywał wszystko, co spotkał na swej drodze: ludzi, domowe sprzęty, pokrywał warstwą pyłu niewyschłe jeszcze po obfitym deszczu błoto na środku sceny i skłębioną na łóżku pościel. Joanna Wichowska odczytała ten zabieg jako „wierną realizację cytowanego w programie spektaklu rozpoznania Antoniego Kępińskiego, opisującego (w *Schizofrenii*) fenomen »burzy czasowej«, który występuje w ostrych fazach choroby”, wówczas choremu miesza się przeszłość z teraźniejszością, a przyszłość jest przeżywana równie intensywnie, jakby działa się na bieżąco²¹. Na dowód tego, poprzedzającym burzę wyznaniom bohaterów towarzyszą projekcje, które zdradzają ich najskrytsze marzenia: otyły Prospero gra na perkusji albo podskakuje w górę jak piłka, wbrew sile grawitacji i ciężarowi własnego ciała, a tłem dla wypowiedzi Mirandy jest twarz beztrockiego, ufnego dziecka.

Kleczewska, podobnie jak Warlikowski, centralną figurą swej interpretacji uczyniła dysfunkcyjną rodzinę (podstawowym problemem Mirandy i Prospera są trudności komunikacyjne i nieprzepracowana trauma, związana z odrzuceniem: w przypadku Mirandy przez matkę, w przypadku Prospera przez brata i społeczeństwo,

²¹ J. WICHOWSKA: *Szlafrok Prospera*. „Didaskalia” 2012, nr 108, s. 4.

i być może przez nieobecną żonę), jednak oderwała ją od społecznego kontekstu. W jej inscenizacji analiza relacji międzyludzkich nie służy sformułowaniu ogólnych tez dotyczących społeczeństwa, rodzina jest potraktowana indywidualnie. Narracja koncentruje się na prywatnych i intymnych doświadczeniach bohaterów, ich emocjonalnych deficytach i kompleksach. Widz podczas spektaklu staje się mimowolnym świadkiem odkrywania wypartych treści, biernym współuczestnikiem seansu terapeutycznego. Logikę takiego doświadczenia naśladuje forma narracji: rzeczywistość kreowana na scenie wyłania się z epizodów, odprysków zdarzeń i figur, z — wydawałoby się — niepowiązanych z sobą scen, które rządzą się logiką snu i wolnych skojarzeń. Nie ma tu pełnowymiarowych wydarzeń ani punktów węzłowych, nie ma ostatecznych rozstrzygnięć. Fabuła składa się z serii incydentów, mikrodziałań, odruchów ciała, emocjonalnych reakcji na drugiego człowieka, które wyrażają się nie tylko w słowie, ale przede wszystkim w geście i ruchu.

Zamknięta na „wyspie”, oddzielona od reszty świata, rodzina w tym spektaklu zdaje się potwierdzać utrwalony kulturowo podział na sferę publiczną i prywatną, wedle którego rodzina „reprezentuje nie tylko antytezę kapitalistycznych relacji rynkowych — w naszych umysłach jest ona także uświęcona jako ostatni bastion obrony przed państwem, jako symboliczne schronienie przed wpływami sfery publicznej, która nieustannie zagraża naszemu poczuciu prywatności i samostanowienia”²². Wyspa ma charakter metaforyczny. Prospero chroni się z córką w ustronnym miejscu: szare, surowe, betonowe ściany sprawiają wrażenie miejsca nieprzyjaznego, prowizorycznego i tymczasowego. Oddziela się od reszty społeczeństwa fizycznie i mentalnie, bojkotując normy społecznego współżycia. Przestrzeń, w której przebywa z córką, przypomina również zaniedbane mieszkanie, naznaczone piętnem melancholii i rozpadu. Pod ścianami stoją zdezelowane domowe sprzęty, na podłodze leżą rozrzucone resztki jedzenia, łóżko wypełnia sterta zatęchłych, pozbawionych poszewek, kołder, a podłoga jest wy-

²² J.F. COLLIER, M.Z. ROSALDO, S. YANAGISAKO: *Czy rodzina istnieje? Nowe ujęcie antropologiczne*. Przeł. A.M. OSTROWSKA. W: *Gender. Perspektywa antropologiczna*. T. 1. Red. R.E. HRYCIUK, A. KOŚCIAŃSKA. Warszawa 2007, s. 71.

sypana piaskiem, spod którego w niektórych miejscach wygląda czerwona powierzchnia. To mieszkanie jest jednocześnie schronieniem i więzieniem. Z jednej strony rozsypany piasek przypomina, że to wyspa, a z drugiej strony oznacza pustynię przede wszystkim w sensie symbolicznym, jako brak ożywiających to miejsce relacji ze światem zewnętrznym. Żale, uprzedzenia, kompleksy i traumy skutecznie oddzielają jego mieszkańców od reszty świata, blokują im budowanie satysfakcjonujących relacji społecznych, czyniąc z nich zakładników przeszłości i nieświadomości.

Prospero (Michał Jarnicki) jest strywializowaną wersją Szekspirowskiego króla. Magiczną szatę zastąpił opięty na otyłym ciele frotowy szlafrok. Zamiast zaklęć, które dawały mu władzę, wyrzuca z siebie potoki wyzwisk i przekleństw, które kieruje w stronę Kalibana (Michał Czachor) — przyszywanego syna. Słabość do wiedzy zastąpiła mu słabość do jedzenia. Zamiast czytania ksiąg rozwiązuje krzyżówki w gazetach, najczęściej przy pomocy Ariela (Karolina Adamczyk). Jest pozbawiony mocy jako mężczyzna i ojciec. Dlatego też ambiwalentne relacje łączą go z resztą domowników: Mirandą (Marta Nieradkiewicz), Arielem i Kalibanem. W stosunku do Mirandy jest nadopiekuńczy i zaborczy. Stara się mieć z nią dobry kontakt — podczas weselnej uczty stale się upewnia, czy córka słucha kierowanych do niej wyznań, chociaż na cielesną bliskość Mirandy i Ferdynanda (Piotr Jankowski) reaguje agresją. Próbuje zatrzymać Mirandę tylko dla siebie, zamyka ją przed światem, co wyrzuca mu córka. Nie radzi sobie też z jej dorastaniem. W jednej ze scen bezskutecznie ubiera ją w swoje spodnie, nie od razu zauważając, że na nią nie pasują. Dorastająca córka jest jego oczkiem w głowie i jedyną kobietą, którą dobrze traktuje. Być może dlatego, że Miranda mimo kobiecego ciała jest jeszcze bezradnym i zależnym od ojca dzieckiem. Córka, której nie pozwolił dojrzeć, nie stanowi o sobie, raczej dostosowuje się do oczekiwań i reakcji otoczenia, chociaż równie umiejętnie nim manipuluje. Nie ma wdrukowanych prawidłowych wzorców. Kiedy Prospero łąje Kalibana, przyłącza się do wspólnych wyzwisk, ale gdy sytuacja odwraca się i Kaliban przy pomocy Ferdynanda chce zamordować Prospera — razem z nim próbuje „zajebać grubasa”.

Nie bez wpływu na labilność emocjonalną Mirandy było odejście matki. Tamto opuszczenie spowodowało, że jest zaborcza i zawłaszczająca uwagę, domaga się bezwarunkowego oddania. Pierwsze pytanie, które zadaje Ferdynandowi, to czy ją kocha. Podczas pieszczot próbuje go niemalże pożyć. Kleczewska uzupełniła swoją inscenizację o brakującą w tej historii matkę. W tej roli pojawia się Trinkulo (Małgorzata Witkowska), który jest połączeniem Szekspirowskiego błazna i pijaka Stefana. Matka alkoholiczka, która po latach zjawia się na weselu Mirandy, mimo tak długiej nieobecności niewiele ma jej do powiedzenia. Wydaje się, że macierzyństwo to doświadczenie, o którym nie chce pamiętać. Kiedy nadarza się okazja, rezygnuje z tej roli. Jedyną emocją związaną z córką wydaje się zazdrość o jej młodość i o narzeczonego. Trinkulo, siedząc przy weselnym stole, chętnie przymierza welon Mirandy. Nie odmówi sobie również dwuznacznej relacji z Ferdynandem, która będzie elementem podświadomej rywalizacji z córką, potwierdzającej jej poczucie wartości. Nie bez powodu w wyobrażeniach córki (monologowi Mirandy w pierwszej scenie towarzyszy wyświetlana w tyle sceny projekcja) przybierze postać błazna. Pociągnięte czerwoną szminką, wykrzywione usta będą znakiem jej skarykaturowanej, uwodzącej kobiecości. Bo też z własną atrakcyjnością, a raczej z jej przemijaniem, Trinkulo ma największy problem.

Nieobecną żonę Prospera i matkę Mirandy w tej rodzinie zastępuje Ariel (Karolina Adamczyk), który w tej interpretacji sztuki Szekspira jest kobietą. Ariel jest jednocześnie służącą Prospera, zahukaną i poniżaną gosposią. Prospero nie ma szacunku do swojej kolejnej kobiety, tak jakby mścił się na niej za poprzedni nieudany związek i być może za krzywdę wyrządzoną przez brata, reprodukując mechanizm traumy, o której pisze Hal Foster, że nie można jej zasymilować, lecz jedynie poddać repetycji. Trauma nie może być zapomniana ani zapamiętana²³. Prospero bywa dla kobiety okrutny i obsesowy. Na pytanie, co może dla niego jeszcze zrobić, Ariel słyszy bezwzględne wyznanie, że ma stać się przezroczystą.

²³ Zob. H. FOSTER: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.

Paradoksalnie jednak to Ariel wyprowadzi Prospera z kolejnego rodzinnego kryzysu. Na scenie zostanie to pokazane w bardzo sugestywnym obrazie — po zakończeniu burzy przez środek sceny przemaszeruje dziwny krab, składający się z ciał Prospera i dźwigającej go na plecach kobiety.

Burza, którą w formie apokaliptycznej wizji zapowiada Ariel, w końcu następuje i ma moc uzdrawiającą. Kiedy wiatr się uspokaja i opada piasek, bohaterowie spotykają się ponownie, gotowi do pojednania. Na koniec wszyscy, niczym uczestnicy terapii grupowej, żegnają się ze swoimi kompleksami, lękami, uzależnieniami i niespełnieniami. Wydaje się, że to w przyjęciu prawdy o samym sobie i porzuceniu fałszywych wyobrażeń reżyserka upatruje szansy na odbudowanie zaniedbanej międzyludzkiej komunikacji i na porozumienie, a co za tym idzie, przywrócenie równowagi w rodzinie. Jej gwarantem nie są już legitymizowane społecznie instytucje i rytuały, lecz świadome, wynikające z własnego wyboru decyzje.

W fasadowość instytucji związanych z rodziną i małżeństwem wymierzona jest również *Podróż zimowa* na podstawie tekstu Jelinek. Spektakl otwiera scena z pannami młodymi, które z chwilą pojawienia się na scenie zaczynają szaleńczy taniec. Jedna z nich, ubrana w suknię ślubną przypominającą kaftan bezpieczeństwa, jest więziona przez mężczyznę, który okręca rękawy wokół jej ciała, a następnie za ich pomocą ściąga ją ze sceny. Krążący wokół kobiet — niczym nakręcana zabawka — pan młody (Michał Czachor), uderzając w talerze, na próżno próbuje wzbudzić powszechny entuzjazm. Małżeństwo w tej interpretacji jest rodzajem targu, na którym sprzedaje się fałszywe życiowe scenariusze. Równie mocno został skompromitowany mit tak zwanej porządnej rodziny, który w spektaklu jest przywołany w związku z historią Natashy Kampusch (Austriaczki porwanej jako dziesięcioletnia dziewczynka, przetrzymywanej i gwałconej w willi na przedmieściach Wiednia) oraz sprawy Josepha Fritzla (który w piwnicy rodzinnego domu więził i gwałcił ponad dwadzieścia lat swoją córkę). Oba przypadki w swym tekście przywołuje Jelinek, wymierzając ostrze krytyki w społeczną obojętność. Jak wynikało z medialnych relacji, w obu przypadkach nikt z sąsiadów nie zauważył, iż w domu obok

dzieje się coś niepokojącego. Sprawcy cieszyli się wśród sąsiadów nieposzlakowaną opinią. Toteż postać grana przez Beatę Ziękę wypowiada monolog na temat mieszczańskiego samozadowolenia, jednocześnie dosypując prochy z urny do soku zmiksowanego ze świeżych owoców. Nieakceptowane społecznie tajemnice nazywa „wyprowadzanymi pod powierzchnię możliwościami”, które z powodzeniem ukrywa się w piwnicy.

W *Podróży zimowej* reżyserka prześwieśla przede wszystkim patologiczne relacje, które naznaczają człowieka na całe życie. Z jednej strony zostaje przywołany toksyczny związek Jelinek z matką: Karolina Adamczyk pojawia się na scenie jako starsza kobieta, zrośnięta z gumowym ciałem lalki z seks shopu. Bezwładne ciało lalki najpierw oznacza córkę, a kiedy aktorka zaczyna odgrywać córkę, rolę matki przejmuje lalka. Zrośnięte z sobą ciała i wymienne tożsamości sugerują nierozzerwalny, symbiotyczny związek. Kolejną parę bohaterów stanowią Natasha Kampush (Karolina Adamczyk) i jej porywacz (Jakub Firewicz), który przymusza ją do zabaw erotycznych, oraz Joseph Fritzl (Mateusz Łasowski) i więziona przez niego córka (Julia Wyszynska). Najbardziej dramatycznym elementem monologu wypowiadanego przez bohaterkę nie jest relacja o warunkach więzienia odbierających godność, lecz fakt, że opinia publiczna próbuje pozbawić ofiarę głosu, chętniej otwierając uszy na seksualne pogawędki popularnego idola (Piotr Stramowski). Eksploatowane przez media ofiary stają się celem ataków tak zwanych zwykłych ludzi, których w spektaklu reprezentuje szop prac (Michał Czachor), domagający się, by wreszcie mówiono o jego „codziennych sprawach i cierpieniach”.

Rodzinne relacje w spektaklach Kleczewskiej naznaczone są kalectwem. Reżyserka z uwagą przygląda się toksycznym związkom i rodzinnym patologiom, próbując zdiagnozować przyczyny ich powstania. Podważa stereotyp tak zwanej normalnej rodziny, pokazując, że kategoria normy jest pojęciem nieostrym, a granica między normą a zaburzeniem — płynna. Kiedy w drugiej części *Podróży zimowej* rozsuwają się muślinowe firanki, pomieszczenie, w którym bohaterowie zwierzali się ze swoich intymnych, często wstrząsających doświadczeń i przeżyć, zamienia się w wypełniony

lustrami szpital psychiatryczny. Jego apatyczni, dotknięci różnymi chorobami pacjenci czekają w kolejce na śmierć. Siłą rzeczy częścią tej wspólnoty stają się również widzowie, których twarze odbijają się w lustrach. Należąc do społeczeństwa, widz nie jest wolny od granicznych doświadczeń — zdaje się sugerować reżyserka. Patologiczne zachowania jej bohaterów w takim samym stopniu mogą dotyczyć również jego.

Rzeczywistość kreowana na scenie, a więc różne wersje gier, w które grają ludzie, to przestrzenie prywatne, intymne, wewnętrzne. Często odnosi się do trudnych relacji i granicznych stanów psychicznych, dlatego miejscem akcji bywa piwnica, schron albo — jak w ostatnim spektaklu — szpital psychiatryczny. Obraz międzyludzkich relacji, który przedstawia Kleczewska, siłą rzeczy różni się z idealizującym modelem promowanym w kolorowych czasopiśmie, reklamach i serialach. Wielokrotnie temu modelowi zaprzecza. Ten obraz jest obsesyjnie negatywny, z czego reżyserka najwyraźniej zdaje sobie sprawę. Ostatni, nużący monolog w *Podróży zimowej* wypowiada aktor przebrany za kobietę (Michał Czachor), wywołując skojarzenia z osobą austriackiej pisarki, ale i samej reżyserki. Postać w spódnicy i czerwonych szpilkach skarży się, że ciągle opowiada o tym samym, chociaż pewnie nikt już nie chce tego słuchać. Kleczewska chętnie pokazuje opresyjność powszechnie panujących przekonań, dotyczących relacji, udowadnia fałszywość reprodukowanych i przyswajanych mitów oraz wyobrażeń. W jej inscenizacjach małżeństwo i rodzina nie są już gwarantem społecznego porządku, lecz raczej formą konwenansu, który ciągle ma wsparcie w prawie i instytucjach społecznych. O jego jakości nie decyduje jednak instytucja, lecz wybór jednostki, emocjonalna bliskość, otwartość, zaufanie, a więc dążenie do ideału, który socjologowie określają mianem „czystej relacji”²⁴ — w opartej na indywidualizmie „płynnej nowoczesności” najbardziej postępowego, ale i utopijnego, modelu rodzinnego współżycia.

²⁴ A. GIDDENS: *Rodziny i związki intymne*. W: IDEM: *Socjologia*. Wydanie nowe. Współpr. P.W. SUTTON. Przeł. O. SIARA. A. SZULŻYCKA, P. TOMANEK. Warszawa 2012, s. 375.

Pęknięcia w patriarchalnym porządku

Rodzina w twórczości Grzegorza Jarzyny nie jest dominującym tematem, jednak z całą pewnością powraca co jakiś czas, zwłaszcza w inscenizacjach podejmujących refleksję na temat współczesnego zachodniego społeczeństwa. Centralnym punktem tych narracji bywa zamożna, wielopokoleniowa i zhierarchizowana mieszczańska rodzina, na której czele stoi senior rodu. Jest ona kontynuacją tradycyjnego modelu, wywodzącego się ze starożytności i z feudalizmu, modelu, zgodnie z którym ojciec decyduje o wszystkich najważniejszych sprawach, stanowi źródło norm i znaczeń²⁵. Pozostali członkowie definiują swój status i rolę w rodzinie w odniesieniu do niego, co w pewnym sensie czyni go gwarantem utrzymania patriarchalnego porządku. Ale też — jak pokazują spektakle Jarzyny — ten model jest podatny na erozję, pojawiają się w nim szczeliny i pęknięcia, które zmieniają jego strukturę. Punktem wyjścia tych historii najczęściej bywa niewinne rodzinne spotkanie, z czasem przeobrażające się w *quasi*-terapeutyczny seans, podczas którego zostają ujawnione mroczne zakamarki rodzinnej przeszłości i skrywane rodzinne tajemnice.

W *Uroczystości* (Teatr Rozmaitości, 2001), inspirowanej filmem *Festen* Thomasa Vinterberga i Mogensa Rukova, osnowę stanowiła seksualna przemoc ojca wobec dzieci, której ślady zostawione w dzieciństwie kładły się cieniem na ich dorosłym życiu. Uroczysta kolacja z okazji sześćdziesiątych urodzin seniora rodu stała się okazją do ujawnienia mrocznej rodzinnej przeszłości. Młodszy syn Helgego (Jan Peszek) Chrystian (Andrzej Chyra), wznosząc kolejne toasty, starał się przedostać do świadomości reszty rodziny z informacją, że on i jego bliźniacza siostra Linda byli wykorzystywani seksualnie przez ojca, przy milczącej zgodzie matki. To doświadczenie doprowadziło zresztą do samobójstwa

²⁵ Zob. M. Gizowski: *Społeczno-polityczny kontekst przemiany modelu rodziny na przestrzeni dziejów świata zachodniego w epokach starożytności, feudalizmu i kapitalizmu*. „Roczniki Teologiczne” 2007, t. 54, z. 10. http://www.kul.pl/files/409/public/RT54z10/RT54z10_18-Gizowski.PDF [dostęp: 16.03.2014].

Lindy, z którego powodu rodzina spotkała się kilka dni wcześniej. Wielokrotnie podejmowana próba ujawnienia prawdy, zepchniętej na obrzeża rodzinnej świadomości, wreszcie doprowadza do naruszenia rodzinnej struktury władzy. Po burzliwej nocy, następnego dnia przy śniadaniu, Helge — który niczym mityczny ojciec domagał się traktowania „jak należy” — zostaje zdetronizowany. Starszy syn Michael (Marek Kalita) prosi go o odejście od stołu, do którego Helge już nigdy nie wróci. Piotr Gruszczyński zanotował w recenzji, że finał spektaklu *Jarzyny* był o wiele bardziej optymistyczny niż zakończenie filmu. Odsunięcie ojca w pewnym sensie działało oczyszczająco na pozostałych członków rodziny, pozwalało utrzymać rodzinną strukturę przynajmniej na jakiś czas²⁶. Bardziej krytycznie odczytała to zakończenie Monika Żółkoś: „Mimo że rodzina znów organizuje się wokół figury ojca, to zmienia się nie tylko osoba przejmująca tę rolę, ale też po części charakter władzy, która jest gwarantem stabilnego układu”²⁷. Michael wydaje się człowiekiem małostkowym i mściwym, a od Helgego różni go nie fakt, że nigdy nie wykorzystałby swoich dzieci, lecz to, że nie zadałby sobie trudu, by to ukryć.

Rodzina Helgego przechodzi fazy dramatu społecznego we wzorcowej postaci: po naruszeniu dotychczasowego ładu i związanym z tym kryzysem następuje przywrócenie równowagi i towarzysząca mu przemiana. Stary układ władzy i zależności ulega rozluźnieniu, a jego miejsce zajmuje nowy, podobny do starego, ale trochę inny. Następuje również ponowne scalenie rodziny — wydaje się, że nic nie łączy lepiej niż wspólne traumatyczne doświadczenie.

Podobna dynamika zdarzeń ujawniła się w losach bohaterów wyreżyserowanego w Wiedniu *Lwa w zimie* Jamesa Goldmana (Burgtheater, 2007). Sztuka, która w oryginale dotyczy losów Hen-

²⁶ P. GRUSZCZYŃSKI: *Czcij ojca swego*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 25. Dostępny również na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136967.html> [dostęp: 8.03.2014].

²⁷ M. ŻÓŁKOŚ: *Moje ciało, moja krew. Obraz ojcowskiej władzy w „Festen” Grzegorza Jarzyny*. W: *Inna scena. Konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2009, s. 199.

ryka II (angielskiego króla z XII wieku z dynastii Plantagenetów) i jego rodziny — odsuniętej od władzy żony Eleonory Akwitańskiej i trójki ich synów: Gotfryda, Ryszarda Lwie Serce i Jana bez Ziemi, została przez Jarzynę przeniesiona we współczesne realia. Konsekwentnie, przedmiotem rywalizacji okazała się nie królewska korona, lecz rodzinny majątek, który nestor rodu (Wolfgang Michael) postanowił przekazać jednemu ze swoich dzieci. Jak zwykle u Jarzyny, rodzinna opowieść rozgrywała się w kręgu ludzi zamożnych, czego znakiem na scenie było wysmakowane estetycznie wnętrze. Poza synami do ekskluzywnego apartamentowca została zaproszona również Eleonor (Sylvie Rohrer) — odsunięta i wymieniona na młodszą kochankę (Katarzyna Warnke), żona, która przez cały czas przy pomocy synów będzie próbowała rozgrywać rodzinnego pokera w celu odzyskania męża.

Do przekazania działającego globalnie imperium finansowego oczywiście nigdy nie dojdzie. Henry, który w miarę rozwoju akcji będzie odzyskiwał siły życiowe, w końcu zważy, czy zaplanowana sukcesja ma sens. Nie uda się również, sprowokowany przez Eleonor, zamach na ojca, w pewnym sensie mający być zemstą dzieci za pozbawione miłości dzieciństwo. Freudowska opowieść o hordzie pierwotnej zatrzyma się na scenie, w której Henry, niczym biblijny Abraham, będzie próbował poderżnąć gardło synowi. Tym razem władza nie przejdzie w ręce młodszego pokolenia, rodzinna psychodrama ujawni za to rozmaite choroby i traumy. Okaze się, że John (Sven Dolinski), najmłodszy syn, faworyzowany przez ojca, jest uzależniony od narkotyków. Najstarszy Richard (Markus Meyer), bezskutecznie zabiegając o uwagę i miłość matki, zakocha się w Filipie (Tomasz Tyndyk), synu byłego współnika ojca. Te doświadczenia spowodują, że powściągliwy emocjonalnie Henry — uosobienie męskiej siły i władzy — na koniec, niczym Szekspirowski król Lear, wyrzeknie się synów.

Rodzina Henry'ego okazuje się wspólnotą interesów, w pewnym sensie reprezentując modelową strukturę współczesnego zachodniego społeczeństwa, którą John Boswell opisuje w następujący sposób:

w przednowoczesnej Europie małżeństwo zwykle zaczynało się jako umowa majątkowa, jego średnie lata były podporządkowane wychowaniu dzieci, a dopiero pod koniec na pierwszy plan wychodziła miłość. [...] Dziś sytuacja wygląda zgoła odmiennie — w większości krajów współczesnego Zachodu małżeństwo zaczyna się od miłości, jego średnie lata w dalszym ciągu obracają się wokół wychowania dzieci (o ile dzieci w ogóle się pojawiają), a koniec dotyczy spraw majątkowych; miłość jest już wtedy zartym lub odległym wspomnieniem²⁸.

W tym kontekście wręcz modelowa wydaje się relacja Eleonor i Henry'ego. W ostatniej scenie wyświetlane w tle projekcje, niczym przeblyski wspomnień, przedstawiają małżonków, gdy byli szczęśliwi i w sobie zakochani. Od tamtego czasu emocje uległy wyraźnemu ochłodzeniu, można powiedzieć, że ich relacje skuła lodem emocjonalna zima (w ostatniej scenie w tle zaczyna padać śnieg). Mimo to pod koniec, na kanwie sentymentalnego wspomnienia, próbują wykrzesać dawne zaangażowanie.

Dla Eleonory i Henryka walka długo była sensem i seksem. Na końcu ich drogi nie ma już nienawiści, jest ciepło bijące z pamięci o dawnej pasji. Wybaczenie zła, błędów, głupot. Zrozumienie, że póki był godny nas przeciwnik, istnienie miało smak²⁹.

W teatrze Jarzyny w interpretacji historii rodzinnych z jednej strony charakterystyczne jest przenoszenie narracji osadzonych w konkretnym kontekście historycznym we współczesne realia, jak w przypadku opowieści o rodzinie Plantagenetów czy wystawionej w wiedeńskim Burgtheater *mede:i* (2008). Z drugiej strony — ruch przeciwny: podnoszenie prywatnych historii do wymiaru ponadindywidualnego, odsłanianie ich społecznej i mitycznej płaszczyzny. Akcja spektaklu opartego na sztuce Eurypidesa (w pracy nad

²⁸ J. BOSWELL: *The Marriage of Likeness. Same-Sex Unions in Pre-modern Europe*. London 1995. Cyt. za: A. GIDDENS: *Rodziny i związki intymne...*, s. 335.

²⁹ Ł. DREWNIAK: *Zimowi kochankowie. „Przekrój”* 2007, nr 49. Dostęp do wersji online: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/48426.html?josso_assertion_id=0684A8B9D4827D61 [dostęp: 7.03.2014].

projektem reżyser współpracował z Michałem Walczakiem) została przeniesiona do współczesnego Wiednia. Medea (grana przez Sylvie Rohrer), jak tłumaczył w programie do spektaklu Jarzyna, była gruzińską arystokratką przywiezioną do Austrii przez swojego męża, bogatego biznesmena, który robił interesy na Kaukazie. Starożytna Kolchida to współczesna Gruzja, dlatego Jazon pracował nad gazociągami Nabucco (finansowany przez Unię Europejską gazociąg miał zaopatrywać Austrię w gaz z Kazachstanu i Azerbejdżanu, i w ten sposób uniezależnić ją od dostaw z Rosji)³⁰. Przywiezienie orientalnej żony do Wiednia było przypieczętowaniem robionych przez niego interesów. W podobny sposób zadbał o swoją dalszą karierę, wybierając na kochankę Justine (odpowiednik antycznej Kreuzy), która — jak się okazało — była córką mającego duże wpływy mafiosa.

Przepisując starożytną opowieść na współczesne realia, Jarzyna skupił się na aktualizacji jej społecznej i obyczajowej warstwy oraz odszukaniu współczesnych psychologicznych motywacji. W tym celu zbudował narrację na obcości tytułowej bohaterki. Medea, mimo że płynnie mówi po niemiecku, jako emigrantka ze Wschodu jest traktowana w nowym kraju jak obca. Daje jej to do zrozumienia odwiedzające ją małżeństwo Tenorów — byłych właścicieli mieszkania, którzy zdają się pełnić w spektaklu funkcję antycznego chóru. Medea i jej synowie są stopniowo wydziedziczani z kultury przodków. Jazon każe mówić chłopcom wyłącznie po niemiecku, przeciwko czemu Medea nie protestuje, świadoma konieczności przystosowania się do życia w nowym kraju. Osamotnienie emigrantki z czasem pogłębiają zdrady „zawsze zapracowanego” męża. Odmienność tytułowej bohaterki podkreślają nie tylko egzotyczna uroda i towarzyszące jej obecności na scenie dźwięki gruzińskiej muzyki, ale również odmienny stosunek do przysięgi małżeńskiej. Dla Medei jest ona świadectwem ostatecznej decyzji — kiedy dowiaduje się o romansie męża, na ścianie pojawia się napis „Leere”

³⁰ Informacje z programu spektaklu przytaczam za: J. NIEDZIELA: *Medea z mafią w tle*. „Teatr” 2007, nr 3. Dostęp do wersji online: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=189&pnr=17> [dostęp: 8.03.2014].

(„Pustka”), dla Jazona — elementem umowy cywilnoprawnej. Kiedy pod koniec spektaklu Jazon czyta Medei postanowienia zawarte w wyroku rozwodowym, wydaje się, że kobieta nie rozumie zachowania męża, który przecież „przysięgał na całe życie”. Dla niej małżeństwo jest związkiem nierozzerwalnym, uświęconym tradycją. Jazon ma do tych spraw zachodnie, liberalne podejście.

Interpretacja antycznego mitu w kontekście różnic kulturowych, coraz bardziej istotnych w Europie Zachodniej ze względu na przybywających coraz liczniej emigrantów ze Wschodu, idealnie wpisała się również w miejsce, w którym grany był spektakl. Premiera odbyła się na scenie Kasino (jednej z mniejszych scen Burgtheater), mieszczącej się w historycznych wnętrzach pałacu arcyksięcia Ludwika Wiktora. Magdalena Maciejewska, autorka scenografii, wykorzystwała historyczny potencjał tego miejsca, tworząc z niego swoisty palimpsest. Na ściany nałożyła szklane parawany, które oddzialały Medeę od przepychu kolumnad, sztukaterii i zwierciadeł, a więc całego historycznego i kulturowego kontekstu nowej ojczyzny. Tworzyły one rodzaj szklanej klatki, poza którą trudno było Medei się wydostać.

„W wielu spektaklach Grzegorza Jarzyny odnaleźć można obraz pękającego porządku, załamującego się ładu, szczeliny, z której w poukładane życie bohaterów sączy się to, co nieokiełznane i nienazwane”³¹ — pisała Monika Żółkoś. W zasadzie od początku bardzo wyraźnie zaznaczył się również w tej twórczości temat nienasycenia, dekadencji, świadomości metafizycznej pustki, trapiącej rozwinięte społeczeństwa zachodnie. W perspektywie doświadczenia czegoś, co wymyka się racjonalnemu i zmysłowemu poznaniu, a jednocześnie może z powodzeniem przebić balon ponowoczesnej nudy, reżyser umieścił bohaterów *T.E.O.R.E.M.A.T.U* opartego na twórczości Piera Paola Pasoliniego (Teatr Rozmaistości w Warszawie, 2009). Tradycyjna rodzina, z wpisaną w jej centrum figurą ojca, została w tym spektaklu skonfrontowana z egzystencjalnym kryzysem spowodowanym wyczerpaniem się formuły, która dotychczas porządkowała jej społeczne i wewnętrzne relacje.

³¹ M. ŻÓŁKOŚ: *Moje ciało, moja krew...*, s. 191.

Akcja spektaklu dzieje się w domu zamożnej, mieszczańskiej rodziny, najprawdopodobniej w katolickim kraju — sądząc po dobiegających z offu dźwiękach kościelnych dzwonów — co nie jest bez znaczenia. Na czele rodziny stoi Paolo (Jan Englert) — ojciec, którego władza nad mieszkańcami domu wydaje się tak samo oczywista, jak kiedyś władza króla nad poddanymi³². Paolo to uosobienie racjonalności i zdrowego rozsądku. W pierwszej scenie ujawnia zresztą swój sceptycyzm wobec społeczeństwa, mediów i religii. Jest gwarantem istnienia uporządkowanego i przewidywalnego świata, to on wprawia w ruch codzienne życie i porządkuje rodzinną strukturę (w relacji do Paola pozostali domownicy ustalają swe społeczne i rodzinne role: żony, syna i córki). W pierwszej scenie obserwujemy celebrację rodzinnego poranka. W ascetycznej, kremowej i rozświetlonej przestrzeni jest coś odświętnego i uspokajającego. Paolo przy biurku przegląda dokumenty, Lucia (Danuta Stenka) przed lustrem poprawia makijaż, Pietro (Jan Dravnel) przygotowuje się do wyjścia i szuka kontaktu z ojcem, Odetta (Katarzyna Warnke) powoli szcztokuje włosy, a później robi ojcu zdjęcia. W tym czasie służąca Emilia (Jadwiga Jankowska-Cieślak) krząta się wokół stołu. Scena powtarza się trzykrotnie, w niezmiennym, powtarzalnym rytmie, tak jakby każdego dnia rodzina realizowała tę samą, precyzyjnie zaprojektowaną choreografię codzienności.

Bezwiednie odgrywany każdego dnia rodzinny performans jest możliwy dzięki akceptacji założonych scenariuszy i stereotypowych ról, a także powtarzanych rytuałów, których nie zmienia się i nie negocjuje, również dlatego, że rodzinne *status quo* opiera się na braku komunikacji. Zaburzenie w dotychczasowym funkcjonowaniu rodziny następuje dopiero z chwilą przekroczenia progu domu przez dziwnego Gościa. Bohater, którego gra Sebastian Pawlak, staje się kimś w rodzaju lustra, odbijającego najszybsze pragnienia domowników. Najszybciej ulega mu Emila, w której rozbudza uśpioną kobiecość. Pietro przeżywa z nim inicjację seksualną, odkrywając swój homoseksualizm. To doświadczenie uruchomi w nim również aktywność twórczą, która w konsekwencji pozwoli mu uniezależnić

³² Zob. J.-L. FLANDRIN: *Historia rodziny...*

się od opinii i oczekiwań ojca. Dzięki inicjacji seksualnej z Gościem od ojca oderwie się również Odetta, której Paolo zastępował wszystkich mężczyzn. Tajemniczy nieznajomy skomentuje ten proces jako wyjście z „pierwszego raju”, „raju ojca” — co oznacza inicjację w samodzielne, dorosłe życie. Jednak Odetta nie wytrzyma nowego doświadczenia i zapadnie w śpiączkę. Silnemu przewartościowaniu ulegnie również życie Lucii — uosabiającej doskonale wypreparowaną, ikoniczną, chociaż pustą kobiecość. Spotkanie z Gościem uświadomi jej pustkę własnej egzystencji, w której „ratunkiem był wrodzony wdzięk”. Gość wypełni tę piękną formę treścią, podaruje Lucii miłość i rozbudzi w niej seksualne pożądanie, nada sens jej życiu. Wyrwanie się z dotychczasowego letargu przerodzi się w skrajność. Lucia rzuci się w wir romansów, płacąc za seks młodym chłopcom i narażając się na gwałt z ich strony. Zmiana, chociaż najbardziej radykalna, najspokojniej przebiegnie w życiu sceptycznego Paola, który z wiekiem zacznie odczuwać pewien niepokój. Pojawienie się Gościa, w którym odnajdzie młodzieńczy wigor, utwierdzi go w przeczuciu istnienia czegoś niewyrażalnego, przed czym chronił się w szajcach mieszczańskiego życia. Na koniec odda fabrykę robotnikom, a sam ruszy na pustynię, która — jak to zrelacjonuje kręcący się wokół domu Angiolino (Rafał Maćkowiak) — jest „jak senne marzenie o jedności, które nie daje zasnąć i z którego nie można się obudzić”.

W *T.E.O.R.E.M.A.C.I.E* Jarzyna zbudował opowieść o pękaniu patriarchalnej struktury, która z jednej strony dawała poczucie bezpieczeństwa, z drugiej — ograniczała perspektywę i możliwość indywidualnych wyborów. Ceną za pozorny spokój było zrzeczenie się wolności w realizowaniu własnego życiowego scenariusza. Naruszenie przez Gościa bezpiecznych schematów wywołuje kryzys, ale w konsekwencji prowadzi również do przemiany i bardziej świadomego życia. W przypadku Paola dodatkowym czynnikiem stymulującym będzie ponadto zetknięcie z transcendencją, która została wyrugowana ze społeczeństwa w procesie konsumpcji³³. Paolo działa w stanie ducha, który można określić jako „ontolo-

³³ Ibidem, s. 208.

giczne bezpieczeństwo". Jego podstawę stanowi przeświadczenie, że na osobach i rzeczach można polegać, a stabilność tego świata jest potwierdzana i wciąż na nowo umacniana przez „przewidywalność drobnych (na pozór) zdarzeń zrutynizowanego codziennego życia”. Odwrotnością ontologicznego bezpieczeństwa bywa niepokój egzystencjalny, który odczuwamy wówczas, gdy okazuje się, że „zdolność codziennej rutyny do samoodtwarzania się i powtarzania ma swe nieprzekraczalne granice czasowe”³⁴. Spotkanie z Gościem będzie dla niego takim doświadczeniem.

Spektakle Jarzyny, mimo że oparte na losach konkretnych rodzin, właściwie przedstawiają różne warianty tego samego modelu, którego centralną figurą jest ojciec. Uwaga reżysera koncentruje się na pęknięciach w rodzinnej strukturze, na zdarzeniach, epizodach, które zakłócają zaprojektowany scenariusz, pozwalając na wydobywanie ukrytego rodzinnego dramatu. Rozpoznanie tego dramatu ugruntowuje w bohaterach istniejący porządek albo prowadzi do przemiany świadomości. Ta zaś jest pierwszym krokiem do emancypacji, wyzwolenia się z narzuconych ról i modeli zachowań, a co za tym idzie — szansą na osiągnięcie podmiotowości i autonomii.

Poza więzami krwi

W twórczości Krzysztofa Warlikowskiego tradycyjna rodzina oraz podtrzymujące jej istnienie rytuały i ceremonie zawsze były obiektem kontestacji. W słynnym *Poskromieniu złoŹnicy* (Teatr Dramatyczny, 1998) reżyser nie tylko sparodiował katolicką ceremonię zaślubin (Petrucchio grany przez Adama Ferencego pojawiał się na własnym ślubie w białej sukni i welonie niczym druga panna młoda, wywołując konsternację wśród gości), ale również małżeństwo zostało przedstawione jako widowisko symbolicznej przemocy. Ostatni monolog Kasi (Danuta Stenka) był świadectwem opresji społecznych ról i norm, siłą narzucanych jednostce. Wystawionego rok

³⁴ Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa 2000, s. 285.

później *Hamleta* (Teatr Rozmaitości, 1999), reżyser przeczytał przez pryzmat historii rodzinnej, odsuwając na bok społeczny i polityczny kontekst dramatu, jakkolwiek dysfunkcyjną rodzinę można było również odnosić do ówczesnego społeczeństwa. Grzegorz Niziołek napisał o tym spektaklu, że Hamlet funkcjonuje w świecie, w którym „ojcowie nie zostawili żadnej czytelnej sygnatury”³⁵. Zarówno Hamlet (Jacek Poniedziałek), pozbawiony silnej figury ojca, jak i Klaudiusz (Marek Kalita), sporo młodszy od nowej żony, pozostawali pod dużym wpływem dominującej Gertrudy (Stanisława Celińska). Brak prawidłowej więzi i wzajemnej komunikacji, odrzucenie, pielęgnowane urazy, stłumienia i wyparcia były z kolei kluczem do *Burzy* (Teatr Rozmaitości, 2003). Dramat rodzinny (poszerzony również o dalszych krewnych) rozgrywał się przy drewnianym stole, który już dawno stracił moc wspólnototwórczą. Na końcu spektaklu, przykryty białym obrusem, był niemym świadkiem spotkania Antonia i Prospera, i odegranego przez nich performansu doświadczania winy i trudu przebaczenia. W pewnym sensie dopełnieniem refleksji reżysera na temat więzi rodzinnych i czytelnym wyrazem braku wiary w tradycyjne rodzinne struktury był *Krum*, oparty na sztuce Hanocha Levina (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2005).

W historii czterdziestolatka, który po latach wraca przegrany do rodzinnego miasta, nadopiekuńczej matki, dawnych przyjaciół, opuszczonej i niekochanej dziewczyny, Warlikowski rozprawił się z kilkoma rodzinnymi mitami: niepodważalną wartością więzi rodzinnych, niezależnie od ich jakości i trwałości, ideą małżeństwa, które jest wyrazem największego życiowego sukcesu i spełnienia, oraz z rolą macierzyństwa, nadającego kierunek i sens życiu każdej kobiety. Kiedy Krum (Jacek Poniedziałek) wraca po długiej nieobecności do rodzinnego domu, zastaje rzeczywistość pozbawioną złudzeń i nadziei. Matka (Stanisława Celińska), czekająca na niego na lotnisku, składa się z oczekiwań i pretensji oraz żalu za życiem, które mogło potoczyć się inaczej. Ciężar swej starości i lęk przed śmiercią stara się przerzucić na Kruma, tak jakby chciała ukarać go za wieloletnie opuszczenie. Była dziewczyna Truda (Maja Ostaszew-

³⁵ G. NIZIOŁEK: *Warlikowski extra ecclesiam...*, s. 54.

ska) próbuje ułożyć sobie życie z zakompleksionym Taktykiem (Marek Kalita), którego nie kocha. Tugati (Redbad Klynstra), niezmiennie od lat cierpiący na hipochondrię, marzy o poznaniu dziewczyny, z którą mógłby się ożenić. Dupa (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), najbrzydsza dziewczyna w mieście, próbuje zwiększyć swoje szanse na poznanie przyszłego męża, ubierając się w prowokacyjny lateksowy strój. Tylko sąsiedzi, Felicja (Anna Radwan-Gancarczyk) i Dulce (Zygmunt Malanowicz), zdają się spełnieni i pogodzeni z losem, spędzając czas na kolejnych weselach.

Bohaterowie tej opowieści wydają się zakładnikami wiary, że dostosowanie własnych życiowych ról do społecznego fantazmatu, choćby szczęśliwej rodziny, bez względu na to, kto będzie jej częścią, zapewni im miłość, szczęście, poczucie bezpieczeństwa i życiowej satysfakcji. Najpierw za mąż wychodzi Dupa, która ze strachu przed samotnością decyduje się na Tugatiego. Małżeństwo nie spełnia jednak jej oczekiwań, bo — jak sama powie — nigdy nie poznała swojego męża jako człowieka, zna za to doskonale wszystkie jego choroby. Noc poślubna Dupy kończy się pustym wpatrywaniem w okno, w pewnym sensie zapowiadając konwencję ich małżeńskiego pożycia. Zaraz po Dupie i Tugatim na ślubnym kobiercu mają stanąć Truda z Krumem, który ulega małżeńskiej presji matki. W ostatniej chwili jednak dezertuje i mężem Trudy zostaje Taktyk, gotów wybaczyć jej największe upokorzenia, byleby przerwać samotność i mieć rodzinę. Obojgu rodzi się dziecko, dzięki któremu Truda może przyjąć uwznioślającą rolę matki, rolę, którą z namaszczeniem odgrywa, celebrując macierzyńskie rytuały.

Związki, w jakie wikłają się bohaterowie *Kruma*, najczęściej są nieprzemyślane. Nic dziwnego, że prorodzinny entuzjazm kończy się rozczarowaniem. Jego zapowiedzią są weselne ceremonie, niepełne, kalekie, w pół urwane. Goście spotykają się przy pustym stole nad kieliszkami z winem. Zanim cokolwiek się zacznie, przyjęcie celebrowane w ciszy dobiega końca. Nawet Dupa suknię panny młodej nałożyła na lateksowy kostium, jakby planowała ją w każdej chwili zrzucić. Wesela obu par są do siebie bliźniaczo podobne. Goście spotykają się w tym samym gronie i przy tym samym stole. W zasadzie nic się nie zmienia, poza młodą parą i kolorem вина.

Z weselnego pośpiechu przebija wiara w lepsze życie, dlatego obu parom tak łatwo utożsamić się z dewizą: nieważne, z kim, byle się stało. Jediną osobą, która nie ma złudzeń co do fałszywości tych matrymonialnych przekonań, jest Krum, który w pewnej chwili ironicznie skomentuje własne relacje z kobietami: „Jedna mnie wypłuła, druga połknęła — jak glut na śmietniku”. Nie ma w tych decyzjach logiki i świadomego wyboru, jest tylko fasada. Erving Goffman pisał, że

instytucjonalizuje się (ona) jako zespół wzbudzonych przez siebie abstrakcyjnych, stereotypowych oczekiwań i uzyskuje sens i trwałość niezależnie od swoistych zadań, jakie bywały w jej imię wykonywane. Fasada staje się zbiorowym wyobrażeniem, faktem niesprowadzalnym do żadnych innych aktów³⁶.

Małżeństwo i związane z nim ceremonie stają się dla bohaterów taką fasadą — łączywie realizowaną ucieczką przed samotnością.

Grupa przyjaciół, którą Krum kiedyś zostawił w miasteczku, w pewnym sensie stanowi dla niego rodzinę — nie tę opartą na więzach krwi, lecz skonstruowaną na fundamencie nawiązywanych przez niego relacji społecznych i dokonywanych wyborów emocjonalnych. Uciekając przed dominującą matką, akceptację i zrozumienie znajduje w gronie znajomych. W tym gronie spotkają się wszyscy po śmierci Tugatiego, żeby wspólnie dokonać ceremonii pogrzebowej. Ustawieni w kole, zdmuchują ze stołu prochy wysypane z urny.

Rodzina z wyboru, wykraczająca poza biologiczne pokrewieństwo, to model relacji w spektaklach Warlikowskiego waloryzowany pozytywnie. Zastępuje tradycyjne konstelacje rodzinne, oparte na przypisanym każdej płci podziale ról i sposobie ich realizacji (stereotypowa rola matki, żony, ojca, męża). Proces wykroczenia poza tradycyjny model, a w efekcie zmiana schematu rodziny, staje się udziałem bohaterów spektaklu *Anioły w Ameryce* na podstawie tekstu Tony’ego Kushnera (Teatr Rozmaistości w Warszawie, 2007). Historia dwóch par: Harper (Maja Ostaszewska/Magdalena Popław-

³⁶ E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. ŚPIEWAK, P. ŚPIEWAK. W: *Antropologia widowisk...*, s. 51.

ska) i Joego (Maciej Stuhr) oraz Priora (Tomasz Tyndyk) i Louisa (Jacek Poniedziałek) zaczyna się w punkcie, w którym kończy się narracja bohaterów *Kruma*. Joe i Harper są parą mormonów, tworzących tradycyjne małżeństwo. Podobnie Louis i Prior, chociaż są parą homoseksualną, realizują w związku tradycyjny podział ról na bardziej kobiecą (Prior) i bardziej męską (Louis). Losy obu par biegną równolegle i układają się według tego samego schematu. Poznajemy je, gdy w związku trwa harmonia, która kończy się kryzysem: Joe otrzymuje zawodową propozycję wyjazdu do Waszyngtonu, a Harper, która cierpi na depresję i uzależnienie od *valium*, nie radzi sobie ze świadomością zmiany miejsca zamieszkania. Z czasem zorientuje się również, że jej mąż ma skłonności homoseksualne, a samotne spacerowanie po parku są formą ucieczki od narastających w ich małżeństwie problemów. Tymczasem Prior zaczyna chorować na AIDS, co przeraża Louisa, który nie potrafi poradzić sobie z chorobą przyjaciela i perspektywą jego śmierci. Konflikty w związkach ostatecznie doprowadzają do ich rozpadu i zakończenia.

Zanim to jednak nastąpi, każdy z nich będzie musiał przepracować nową sytuację i pogodzić się ze świadomością utraty³⁷. Dla przykładu, proces samopoznania w przypadku Harper pozwoli jej wyzwolić się ze stereotypu pasywnej kobiety i zrezygnować z unieszczęśliwiającego ją związku, mimo że Hannah (Stanisława Celińska), matka Joego, początkowo będzie próbowała uratować tradycyjny model rodziny. W finale Harper nie zgodzi się na powrót męża. Przystając na jego odejście, również dla siebie wybierze scenariusz wykraczający poza patriarchalny schemat. Korzystając z karty kredytowej męża, zacznie planować podróż, o której zawsze marzyła. W wyniku kryzysu Harper straci rodzinę opartą na więzach pokrewieństwa — konstrukt uznawany za idealny i niezmienny, okaże się nietrwały. W zamian podejmie próbę samorealizacji i zbuduje nowe więzi, definiowane jako pokrewieństwo społeczne, w których znajdzie brakujące jej wsparcie i opiekę.

³⁷ Proces samopoznania w świetle teorii Julii Kristевой szczegółowo omówiła Monika Kwaśniewska. Zob. M. KWAŚNIEWSKA: *Rodzina w przebudowie. „Anioły w Ameryce” Tony’ego Kushnera w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristевой*. W: *Konstelacje rodzinne...*

* * *

Omówione spektakle nie wyczerpują wszystkich obrazów rodziny prezentowanych przez współczesny teatr. Są jednak znakiem pewnej tendencji. W przeciwieństwie do idealistycznego wizerunku rodziny kreowanego w przestrzeni publicznej zarówno przez media, jak i Kościół katolicki, ale też w odpowiedziach respondentów CBOS, w teatrze jej obraz jest dużo bardziej krytyczny i wnikliwy, zbliżony do indywidualnych doświadczeń, które na podstawie listów do redakcji analizowała Małgorzata Szpakowska³⁸. Rodzina ukazana jest przede wszystkim jako skomplikowana struktura oparta na mniej lub bardziej stabilnych międzyludzkich relacjach, których nieodłącznym elementem są kryzysy, graniczne doświadczenia, trudne przeżycia i emocje. Rodzina nie jest więc wartością *a priori*, jak chciałoby tego statystyczne zestawienia. Jej znaczenie rodzi się w procesie dialogu, renegocjacji ról albo terapeutycznego przepracowania. Twórcy teatralni przeważnie odnoszą się do modelu rodziny tradycyjnej, wskazując jego ograniczenia i pęknięcia, które ujawniają się w zderzeniu z ponowoczesnym światem. Eksponują prywatną i intymną perspektywę bohaterów, chociaż, jak w spektaklach Jarzyny, uchwytne jest również mityczny podkład, a rodzinne konfiguracje ujawniają ogólne mechanizmy społeczne.

Rodzina ciągle sytuuje się na przecięciu sfery publicznej i sfery prywatnej. Kiedyś uchodziła za „pierwotną, trwałą i niezmiennie podstawową instytucję społeczną, poprzedzającą wszelkie inne typy organizacji społecznych i instytucji”³⁹, dzisiaj badania socjologiczne ujmują ją w kategoriach relacji interpersonalnych i związków intymnych⁴⁰. To perspektywa w pewnym sensie bliska również teatrowi. Krystyna Slany, analizując przemiany, jakie zaszły w dziejach w obrębie rodziny, zauważa, że współcześnie „na znaczeniu straciły stare

³⁸ Zob. M. SZPAKOWSKA: *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*. Warszawa 2003.

³⁹ K. SLANY: *Rodzina w refleksji feministyczno-genderowej*. W: *Gender w społeczeństwie polskim*. Red. K. SLANY, J. STRUZIŁ, K. WOJNICKA. Kraków 2011, s. 226.

⁴⁰ Zob. M. GROCHALSKA: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”...*, s. 146.

podziały oparte na dychotomii my — oni, zmieniło się definiowanie męskości i kobiecości, odchodzi się od biologicznego esencjonizmu, androcentryzmu i polaryzacji. Pojawiają się nowe rodzaje więzi rodzinnych, nieoparte na więzach krwi, ale o związki intymne i społeczne”⁴¹. Ta perspektywa, jak na razie, nie cieszy się szczególną popularnością w teatrze, co nie oznacza, że jest nieobecna — o jej istnieniu najlepiej świadczą niektóre spektakle Warlikowskiego.

⁴¹ K. SLANY: *Rodzina w refleksji feministyczno-genderowej...*, s. 234.

Aneta Głowacka

Family in Contemporary Polish Theatre
(Performances by Maja Kleczewska, Grzegorz Jarzyna
and Krzysztof Warlikowski)

Summary

Contemporary family is situated at the intersection of public and private spheres. Described as the basic social structure in the past, today it is reviewed in categories of interpersonal and intimate relations. It does not mean that family has vanished from the public sphere; however, it still exists within it, but mostly as an idealistic construct. In the media, images created within TV series and advertisements, as well as statistical comparisons, family appears as the highest value; marriage and parenthood are models of life, which bring the most satisfaction. The role of the Catholic Church in such an image cannot be overlooked. Sociological research proves, however, that statistical family idyll is significantly different from the actual experience. The widely created image of a family contrasts with the one created in privacy.

The image proposed by art seems to be closer to reality. Theatre creators mainly relate to the model of a traditional family. They see it as a complicated set of interpersonal relations, which causes family to become a potential source of traumas and conflicts, and marriage turns out to be an oppressive institution, which is used to reproduce false scenarios (Kleczewska). They track the cracks in the patriarchal model, which indicates its slow fade into obscurity, but also examine its functioning in social and political contexts (Jarzyna). Intimate and social relations — in opposition to blood ties — are a relatively new phenomenon in history of family. This perspective is only now emerging in theatre. The productions of Krzysztof Warlikowski are its most representa-

tive example — they prove the superiority of this model over the less stable structure, designed by the patriarchal culture.

Aneta Głowacka

Die Familie im gegenwärtigen polnischen Theater (Theatervorführungen von Maja Kleczewska, Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski)

Zusammenfassung

Heutige Familie existiert an der Grenze zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre. Früher als grundlegende gesellschaftliche Struktur geltend, ist sie heute in den Kategorien der interpersonalen und intimen Relationen wahrgenommen. Das heißt aber nicht, dass die Familie aus öffentlichem Raum verschwunden ist. Sie existiert dort weiterhin als ein idealistischer Konstrukt. In medialen Übermittlungen, in den durch Fernsehserien und Werbefilme kreierten Bildern und in statistischen Daten erscheint Familie als ein höchster Wert, und die Ehe und die Elternschaft gelten als befriedigendste Modelle des Lebens. Eine erhebliche Rolle bei solcher Wahrnehmung der Familie spielt die katholische Kirche. Soziologische Forschungen beweisen aber, dass das in den Statistiken entnommene und in den Medien gern geschilderte Familienidyll nicht der Wirklichkeit entspricht. Das öffentlich verschaffene Image der Familie weicht von dem in der Privatsphäre eingprägten ab.

Das von der Kunst verschaffene Image der Familie scheint wirklicher zu sein. Die Theaterkünstler beziehen sich hauptsächlich auf eine traditionelle Familie. Die wird von ihnen wahrgenommen als ein kompliziertes System von interpersonalen Relationen, die zur potentiellen Quelle verschiedenerlei Traumen und Konflikte werden, und die Ehe erscheint als eine unterdrückende Institution, die der Reproduktion von falschen Szenarien dient (Maja Kleczewska). Andere Künstler verfolgen Risse im patriarchalischen Modell der Familie, das ihrer Meinung nach allmählich in Vergessenheit gerät, dessen Funktionieren sie aber vom sozialen und politischen Standpunkt prüfen (Jarzyna). Ein relativ neues Phänomen in der Familiengeschichte sind die sich nicht auf die Bande des Bluts, sondern auf intime und soziale Beziehungen stützenden Bande. Solch eine Betrachtungsweise kommt in dem Theater erst seit kurzem zum Vorschein. Das repräsentativste Beispiel dafür sind die von Krzysztof Warlikowski geschaffenen Schauspiele, die eine Überlegenheit des Modells dem weniger stabilen patriarchalischen Familienmodell gegenüber beweisen.